image
not
available



FRANZ STUCK

VON

ARTUR WEESE.

SONDERABDRUCK
AUS DEN
GRAPHISCHEN KÜNSTEN.

GESELLSCHAFT FÜR
VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.
WIEN 1903.

INHALT.

TEXT:

ABBILDUNGEN IM TEXTE:

KUNSTBEILAGEN AUSSER TEXT:



FLORENTINERIN

FRANZ STUCK.

EINE ANALYSE.



Franz Stuck, Selbstporträt (1905). Nach dem Gemälde.

Der Nachruhm ist immer ein hinkender Bote. Er kommt zu spät. Nicht jeder hat Zeit, ihn abzuwarten, bis er ihm wenigstens den Lebensabend mit seinem Schein vergoldet. Wie manchem geht in Not und Bitterkeit die Geduld verloren, und von den Lorbeerkränzen der Nekrologe ist noch niemand glücklich geworden. Aber schuld ist selten der Wartende. Schuld tragen diejenigen, die den Schaffenden nicht verstanden haben. Schuld sind die Vielen, die die Gegenwart nicht begreifen und den Augenblick nicht packen können, jene urteilsschwachen Halbnaturen, die immer im Gestern leben und ein besseres Morgen ersehnen, jene Traumexistenzen, die nicht den scharfen Blick für den flüchtigen Moment haben und denen das Heute in verschwommenen Umrissen zerfließt. Das sind die Unglücklichen ohne Gegenwartsgefühl. Sie sind immer noch zahlreich in deutschen Landen. Allem Historischen gegenüber haben sie ein sicheres und unumstößliches Urteil und deshalb muß für sie, um überhaupt darüber urteilen zu können, alles erst historisch werden. Wie sich Weitsichtige ihr Buch mit ausgestreckten Armen weit vom Leibe halten, wenn sie lesen, so brauchen sie erst eine gewisse Ferne, um überhaupt scharf zu sehen. Freilich, wer erst genießen kann, was die Vergangenheit schon überreif gemacht hat, und wer erst eine Meinung gewinnt, wenn die Zeit schon wieder tausend Schritte voraus ist, der verliert nicht nur den Augenblick, den er hätte nützen können, sondern er ist auch in jedem Augenblick für die Welt verloren. Nur dort, wo ein schlagfertiges Urteil und eine entschiedene Tat die Forderung des Tages erfüllen, entstehen Zukunftswerte. Im praktischen Leben ist das weiche Metall des deutschen Herzens unter den schweren Hammerschlägen der Konkurrenz und der Notwendigkeit längst hart geworden. Aber in künstlerischen Dingen erkennt man die Pflicht zu allem Stellung zu nehmen noch gar nicht einmal an und es besteht die alte Mattherzigkeit. Man will alles erst historisch werden lassen, um zu genießen und zu verstehen. Unter denen, die sich

überhaupt um Kunst kümmern — und sie nehmen tagtäglich zu — überragen die Abhängigen und die Unklaren. Für sie gibt es keine brennenden Fragen, keine beunruhigenden Zweifel, nicht einmal eine gewissenhafte Rechtfertigung vor sich selbst. Jeder weiß, wo ihn der Schuh drückt. Aber in Sachen der Kunst gibt es keine empfindlichen Stellen, den Geschmack ausgenommen, über den man bekanntlich nicht streiten darf. Der Geschmack, — und der ist heute immer persönlich, während er in der Zeit des Zopfes immer »allgemein« und »gut« war — der Geschmack ist das Gesetz, nach dem kurzerhand Recht gesprochen wird.

Das Forum wäre das richtige, wenn der Geschmack wirklich das Resultat der Gesamtbildung ist, der feine Duft an der schönen Blüte. Dann ist der Geschmack wirklich persönlich und er steht der produktiven Begabung als ein fast gleichwertiges künstlerisches Gut gegenüber, gleichsam als der negative Pol künstlerischen Empfindens, an dem sich auch alle Laien und Liebhaber sammeln. Der Geschmack bedarf aber einer unablässigen Pflege, gerade so wie die produktiven Kräfte. Meist ist es so, daß das Quantum künstlerischer Einsicht, über das der Durchschnittslaie verfügt, ein bei Gelegenheit hier und da aufgelesenes und zusammengewürfeltes »Allerlei« von Kunstanschauungen, Redensarten und allgemeinen Eindrücken ist — wie sich in jedem Hause im Laufe der Zeit ein paar Kuriositäten zusammenfinden, Stiche, Kunstblätter, altes Geräte und hübscher Schmuck, ohne eine wirkliche Sammlung zu sein. Das ist natürlich nicht die Grundlage für eine feine Geschmacksbildung. Auch die rezeptiven Kräfte müssen organisiert sein und im Einklang mit der Persönlichkeit stehen. Es ist oft zu beobachten, daß der Geschmack wie ein Meßinstrument geprüft und mit dem Normalmaß verglichen wird. Man trägt ihn dann auch bei sich wie irgend einen wissenschaftlichen Apparat, an dem man Druck und Temperatur eines künstlerischen Temperamentes abliest. Kritiker haben meist solch einen nützlichen Taschenapparat zur Hand, den man in Ateliers und in Ausstellungen mit Vorteil verwertet. Aber das ist nicht der Kritiker, wie er sein soll. Bei ihm wird Geschmack und Kritik nie ein abgeschlossenes, fix und fertiges System sein. Es ist wohl vielmehr etwas immer Wachsendes und Werdendes. Wenn man bedenkt, daß alle Kritik abhängig ist von dem Wertmaß, das uns der Eindruck allergrößter und allererster Kunstwerke hinterlassen, so kann wohl der Fall eintreten, daß uns eines Tages vor etwas ganz Neuem und Großem der bewährte und gewohnte Maßstab aus der Hand fällt und ein neuer an seine Stelle tritt. Der Kritiker ist deshalb beständig im Dienst. Vor der Natur und im Atelier, vor dem Kunstwerk wie vor der Landschaft, immer arbeitet er — an sich selbst. Nur wer an seinen künstlerisch-rezeptiven Organen feilt und bessert, wie an einem Kunstwerk, kann zu Urteilen gelangen, die selbständigen Wert haben. Die allgemeine Teilnahme der Gebildeten an der Kunst ist im Wachsen. Aus dem Schablonenurteil sich zur eigenen Meinung durchzuarbeiten, ist Pflicht eines jeden, der mitlebt, miterlebt.

Aber die Worte der Kritik sind doch noch anderer Natur. Sie haben nichts mit den Worten des Schulmeisters, des Richters, des Sachverständigen, des Akademieprofessors oder irgend jemandes zu tun, der die Sache besser weiß und sich an Regel und Gesetz hält. Kritik ist mehr Reflex und Ergänzung, Zustimmung oder Widerspruch einer Individualität, Reaktion, wie sie dann erfolgt, wenn eine Idee, eine Erfindung im Reiche des Geistigen Wirkung ausübt. Kritik gehört zum Wesen der Kunst. Sie ist die notwendige Folge des Schaffens. Die starke produktive Natur ruft die Gegenwirkung in den rezeptiven und analysierenden Köpfen wach. Der Eindruck wird zum Ausdruck. Und das ist schon Kritik. Freilich kommt es dabei eben ganz auf das Medium an, in dem diese Brechung des Gedankens — vom Kunstwerk ausgehend und als Urteil wiedererscheinend — sich vollzieht. Wenn Kritik negativ, nörgelnd, besserwissend ist, so liegt dies an

der Person, nicht an der Sache. Jedenfalls wäre es Irrtum, Kunst und Kritiker trennen zu wollen. Sie gehören zusammen und sind aufeinander angewiesen. Meist ist Kritik nur Geständnis und die ganz großen kritischen Worte, die aus der Vergangenheit zu uns herüberhallen, haben ihre Stärke nur durch die Eigenart und Kraft der Resonanz, die die künstlerischen Eindrücke in seltenen Individualitäten gefunden haben. Auch die Kritik bedarf besonders organisierter Naturen.



Franz Stuck, Der Sieger. Nach dem Gemälde.

So erweist es sich, daß die Kritik, die doch den objektiven Wert festzustellen den Anspruch macht, auch relativ und persönlich ist. Sie wird bedingt durch die allgemeine Geschmacksrichtung und die Gedankenbildung der Zeit überhaupt. Ein Lessing hat anders geurteilt als Taine, weil die Grundlagen ihrer Anschauung vollkommen anders waren. Aber die hohe Bedeutung ihrer kritischen Urteile war weniger eine Folge ihres Systems, als eine Wirkung ihrer persönlichen Begabung. Die Struktur des Geistes, die Schärfe des Verstandes, die Feinheit der Nerven und die Disziplin aller dieser Fähigkeiten durch eine reiche künstlerische Erfahrung sind die Voraussetzungen jeder kritischen Natur. Weder die historische Bildung, noch die Vertrautheit mit Technik und Manipulation der Kunst genügen allein zum Urteilen. Und noch viel weniger die schriftstellerische Gewandtheit. Der Feuilletonist führt heute das große Wort, oder es ist vielmehr nur das glattgeschliffene, leichtgleitende, schnellverhallende Wort, das seine geschäftige Feder einem gelangweilten Leser vorsetzt. Freilich ist er angenehmer als der Ästhetiker, der seinen Beruf verfehlt hat und statt psychologischer Beobachtungen nur Formeln, Forderungen und Gesetze aufstellt, nach denen sich der schaffende Geist ebensowenig richtet, wie ein junges Bäumchen nach der Stange, an die man es zum Schutz gegen Wetter und Wind angebunden hat. Es wächst wie es mag und wenn es erst seine Krone hat und gar im Blütenschmuck dasteht, dann hat es gewonnen. Der normative Kunstrichter wird indessen nie aussterben, wie man nie aufhören wird, Systeme auch aus der Kritik zu machen. Beides gehört zur Komik in der Welt der Kunst. Denn wie will der analytische Kopf gegenüber der immer neu quellenden Produktion des schaffenden Geistes zu seinem Recht oder auch nur zu Worte kommen! Ehe er seine Formel definiert hat, ist der Künstler schon wieder weit voraus. Der normative und schulmeisternde Ästhetiker gleicht der Vogelscheuche in den wogenden Ährenfeldern des goldigen Segens. Ein Popanz inmitten der lebendigen Triebe, die wachsen, blühen und Früchte tragen, wie der Boden und die Sonne es wollen.

Wir müssen nur zusehen, wie es wächst und blüht. Gerade der Historiker dürfte nie die Augen von dem gegenwärtigen Leben abwenden. Er wünscht sich oft, das Unwesentliche zu wissen, worüber Zeit und Geschichte längst hinweggegangen sind. Und er schließt den Blick vor der Bedeutung des Tages, in dem er lebt, vor der Eigenart der Männer, mit denen er dieselbe Luft

atmet. Er geht den feinen kulturellen Zusammenhängen nach, die den Meister des Mittelalters mit seiner Zeit verbinden, und er ist blind für das Wunder, wenn Gedanken und Empfindungen, die er selbst teilt, durch die Hand des Künstlers Form und Gestalt erhalten. Da heißt es sich ein Herz fassen und schnell ein Urteil gewinnen. Das historische Handwerkszeug muß der Gegenwart dienen und, um den Tag voll auszuleben, ist es Pflicht, nicht nur Stellung zu nehmen, sondern in dem schaffenden Geiste durch Zuspruch und Verständnis, auch durch Widerspruch und Einwände das Gefühl der Teilnahme und der Verantwortung wachzuhalten. Denn noch nie hat ein wirklich bedeutender Kopf, und sei er der Zeit noch so weit vorausgeeilt, nur für sich gearbeitet. Alle gute und fruchtbare Arbeit gilt immer der Gesamtheit, dem Volk, der Gegenwart, der Zukunft.

Durch solche innere Teilnahme der Mitlebenden fallen die Kränze des Ruhmes dem Künstler aufs Haupt, noch ehe es weiß geworden. Das ist das Glück, das Franz Stuck genießt. Merkwürdig schnell hat sich um ihn die Gemeinde der Zustimmenden und der Gläubigen versammelt und, wie das selbstverständlich ist, durch sie sind Erwartungen geweckt und Umwälzungen prophezeit worden, die selbst in den großen Zeiten der blutjungen Kraftgenies nie erfüllt wurden. Immerhin haben sie das Gute getan, daß Franz Stuck zu den meistgekannten deutschen Malern gehört, und es ist nicht nur der Münchener, der neben dem Altmeister Lenbach und irgend einem anderen der älteren Generation sofort Franz Stuck nennt. Wie jene ist auch er schon ein fester Begriff geworden. Man kennt ihn. Fast alle haben zu ihm Stellung genommen und die Oberflächlichkeit des Denkens und Urteilens ist schnell mit der Behauptung bei der Hand, daß er uns nicht mehr mit etwas Neuem überraschen kann. Gerade daß er anfangs jedes Jahr mit neuen Einfällen und noch nicht vorausgesagten »Entwicklungen« kam, war so überaus anziehend an ihm und beschäftigte die Geistreichen ebenso wie die Bequemen. Anfangs war er Radierer, Zeichner, Mitarbeiter der Fliegenden Blätter, dann hat er reizende Karten und Vignetten gezeichnet. Plötzlich ging er unter die Maler. Seine ersten Werke waren Figurenbilder, dann entpuppte er sich als stimmungsvoller Landschafter. Immer deutlicher erwies sich indessen seine einzige Bravour in der Behandlung des Aktes, so daß es die Einsichtigen wohl am wenigsten gewundert hat, als er mit plastischen Werken auftrat, die zum Besten unserer modernen Bronzebildnerei gehören. Schließlich lief er als Dekorateur großen Stiles allen Kunstgewerblern und Kunsthandwerkern mit dem Prachtbau seines eigenen Hauses den Rang ab. Wenn heute ein Potentat die Innendekoration seines neuen Palastes einem Künstler anvertrauen wollte, könnte er sich da wohl an irgend einen Meister »der Linie an sich«, oder selbst an die reifste »Jugend« wenden? Ist nicht bei all den kleinbürgerlichen und oft philiströsen Interessen für Küche und gute Stube unter unseren Wohnhausdekorateuren der Stolz aristokratischen, geschweige denn majestätischen Repräsentationsgeistes ganz verloren gegangen?

Stuck ist in einem rapiden Tempo durch die Reihe der guten braven Zunftmaler hindurch auf die Höhe aufgestiegen, wo man allein ist. Nun da er so hoch steht, wird er von Allen gesehen. Wer aber von Vielen gesehen ist, wird von Allen besprochen und dann ist man sich auch schnell über ihn einig. Irgend ein Schlagwort, das der Schnellfertige über ihn ausgesprochen, fliegt von Mund zu Mund und das Urteil über ihn ist dann fester und dauernder aufgestellt, als wenn man es in Erz gegraben hätte. So ist man sich auch über Franz Stuck einig. Das hat nicht etwa die Tageskritik bewirkt, noch die öffentliche Meinung, das hat Stuck selbst getan. Er war früh fertig und von Anfang an klar und entschieden. Die Zeit des Tastens und Suchens hat er auch durchgemacht; aber ihm blieben die traurigen Folgen der Kompromisse und Halbheiten erspart, da er allen Beeinflussungen eine ungeheuer starke Eigenart entgegenzusetzen hatte. Er hat kurz



Franz Stuck, Gewitter. Nach dem Gemälde.

entschlossen gehandelt. Mit höchster Intensität der Arbeit und des Urteils hat er die Zeit der schwebenden Pein sicher überwunden, wenn sie überhaupt für ihn je im Sinne der problematischen Naturen bestanden hat. Kaum hatte er seinen Weg gefunden, ging er mit Riesenschritten vorwärts. Er hatte früh das Glück, in sich selbst Arbeitsprobleme zu entdecken, für die er von außen nur Material, aber keine Anregung herbeibrachte. Ihn interessierte alles, was er sah, aber es störte nicht seine eigene Welt. Die Ruhe und die festgewurzelte Sicherheit, die sein Wesen heute zeigt, hat er von Anfang an besessen. Deshalb ist seine Arbeit immer nur Freude, Genuß, eine natürliche Funktion gewesen, für die weder ein moralisches Pflichtgefühl, noch ein ehrgeiziger Wunsch Antrieb sind. Was er geschaffen hat, war die Lösung eines Gedankens, der nur ihn gequält hat und von dem die Welt erst erfuhr, als das Werk vor Augen stand. Ganz erklärlich, daß auf diese Weise Werke von außergewöhnlichem Charakter entstehen. Nun erscheint aber alles Anormale

in den Köpfen der Menge als etwas Starres, Unabänderliches. Einige Hauptzüge des absonderlichen Lebens werden erhascht, nur sie prägen sich ein und aller ursächliche Zusammenhang, wie jede Entwicklung entgeht dem schweifenden Blick der Vielen, nur Allzuvielen. Sie suchen nur nach einem einzigen Punkt, an dem sie sich mit der Künstlernatur verbinden können, und haben sie ihn gefunden, so glauben sie all ihren Reichtum ganz verstanden zu haben und ihn mit einer einzigen Formel erschöpfen zu können. Es wäre falsch, zu glauben, dass dies Verfahren den gelehrten Kunstforschern völlig fremd sei.

Das Erste, was auch der Laie aus Franz Stucks Werken herausliest, ist der Eindruck von physischer Kraft und elementarer Gewalt der Leidenschaft. Damit erwacht die Erinnerung an Michelangelo oder es tauchen Vorstellungen auf, die sich zuerst vor dem Urbild alles Nackten in der Kunst gebildet haben, vor der antiken Plastik. So sind es denn meist diese beiden polaren Begriffe, aus denen das Laienurteil die charakterisierenden Formeln für den Modernen Stuck ableitet. Gleich stark wirken die Farben ein. Sie reden eine laute Sprache und rütteln die Phantasie mächtig auf. Jeder ist sich bewußt, diese Akkorde und diese helldunkeln Kontraste noch nirgends gesehen zu haben. Sie umleuchten die glänzenden Leiber bacchantischer Geschöpfe, sie erglühen wie das Feuer der Leidenschaft, wenn herculische Heroen in gewaltigem Ringen und Kämpfen umschlungen sind, und sie klagen und trauern, wo der Tod und der Krieg die Ernte halten. Die Farben gehören zu den Bildern als ein künstlerisch integrierender Teil. Sie sind nicht erst nachträglich hinzugekommen. Die Phantasie, die die Gestalten schuf, hat auch die Farben in Einem dazu geschaffen.

Auch die Klarheit und Einfachheit des Eindrucks wird von jedem sofort als etwas Eigenes empfunden. Nichts Ausgeklügeltes und Kompliziertes steckt in seinen Bildern. Sie haben keine Kommentare in Reliefs, in Randbemerkungen und Fußnoten aus Marmor, Bronze, Elfenbein und kostbarem Gestein, es schlingt sich nicht der Ariadnefaden philosophisch-historischer Ideen durch das Werk hindurch. Selten, daß man das verzweifelte Kopfschütteln des absolut nicht Verstehenkönnens vor seinen Werken beobachtet. Klinger ist belesen und mit Wissen beschwert. Was er gelernt und gedacht hat, all seine Ideen über Gott und die Welt, seine Theorien über Antike und Christentum, seine apostolische Auffassung von der Bedeutung der Musik drängt er in großen Werken der Malerei oder in kostbaren Kompositionen aus farbenreichem Marmor und dunkler Bronze zusammen. Er scheidet nicht zwischen Schauen und Grübeln, wie Anfänger im religiösen Denken dem Zwiespalt zwischen Glauben und Wissen unterliegen. Die geistige Not, der seelische Überschwall von Gedanken und Empfindungen hat bei Klinger oft etwas unendlich Rührendes. Wie ein Dorngestrüpp umranken die Spitzfindigkeiten seiner Phantasie jede Form. Ihm fehlt im Grunde die starke Sinnlichkeit und Einfachheit der künstlerischen Anschauung, durch die sich alle Spekulation und literarischer Tiefsinn in klare Sichtbarkeit auflöst. Die deutsche Bücherweisheit stellt die meisten Klinger-Enthusiasten, und sie erlabt sich an dem großen und immer ehrlich dargebotenen Inhalt. Das künstlerische Formgefühl, das nach einer Augenweide verlangt und nicht nach Belehrung, kommt zu kurz. Franz Stuck ist der vollkommene Gegensatz, obwohl er ebenso bewußt und ebenso überlegt zu Werke geht. Er wendet sich mit seinen allgemein verständlichen Symbolen an das schauende und nicht an das lesende Publikum. Seine Kraftmenschen gehören zu jener animalen Generation des genus humanum, die seit den Urzeiten der Sage und Mythologie von der Welt verschwunden ist. Ihr Kopf ist klein und ihr Hirn ist eng. Aber urgewaltig ist ihre Leidenschaft, ihre Wut und ihr Begehren, sie rasen, sie wüten, sie genießen mit Gier und einer physischen Unersättlichkeit. Ihre Brutalität ist furchtbar; sie wäre entsetzlich, wenn die Bestien



Franz Stuck, Das Laster. Nach dem Gemälde.

nicht solch herzlichen feuchtfröhlichen Humor hätten. Manchmal sind sie gemütlich wie der Münchener, wenn er vor der vollen Maß sitzt und Witze und Schnurren erzählt, die dann in die Fliegenden Blätter kommen.

Diese bacchantisch-bukolische Welt mit ihren gutmütigen Centauren und felsenschleudernden Titanen kennt Europa wieder seit Böcklin. Darum wird Franz Stuck, so lange die stofflich-thematische Berührung für künstlerische Verwandtschaft gehalten wird, als ein Schüler Böcklins gelten. Und wenn einer recht geistreich ist, dann nennt er ihn gleich einen Epigonen. Diese Ableitung ist höchst oberflächlich. Der Individualität sowohl des Ahnen wie des Nachfahren wird dadurch Gewalt angetan. Eine Erklärung der inneren Natur beider Künstler ist damit nicht gegeben. Nur Eins ist richtig: wenn einmal ein Künstler seiner Zeit so aus der Seele gesprochen hat, wie Böcklin, dann erinnern Mitlebende und Nachgeborene mehr oder weniger immer an seine Art. Damit ist ihre Selbständigkeit noch nicht um eines Haares Breite beeinträchtigt. Das Gemeinsame zu finden ist dilettantisch. Das Eigene aufzuspüren, verrät den Kenner. Alle summarischen Urteile sind schief und grob zugleich. Niemand kann verkennen, daß die dichterische Vielseitigkeit Böcklins bisher noch nirgends ihresgleichen hatte. Und es ist ebenso klar, daß Böcklin niemals dem jüngeren Stuck in der Behandlung des plastisch angeschauten Aktes nahegekommen ist.

Am schwersten fällt es denen, Stuck in der Kunst nicht nur seiner Zeit zu isolieren, die wie die Mehrzahl der kunstbeflissenen Laienbrüder, ihn nur auf den erzählerischen Inhalt seiner Bilder prüfen. Spürnasige Bilderfreunde stellen mit Leichtigkeit fest, daß alles schon dagewesen ist, was Stuck gemalt hat. Dabei vergessen sie, daß in der Kunstgeschichte sich seit Anbeginn nur wenig geändert hat, wenn man sie nur thematisch untersucht. Was ist denn dargestellt worden? Eigentlich nur der Mensch und die Natur, vor allem die Landschaft. Der allergrößte Teil der alten Kunstwerke wiederholt immer dieselben religiösen Stoffe. Und Centauren und Heroen sind doch nicht erst seit Böcklin gemalt worden. Aber davon brauche ich gar nicht zu sprechen, wenn man auch nicht müde werden darf, alte Wahrheiten zu wiederholen.

Stucks ganz außerordentliche Begabung und Bedeutung liegt so sehr auf dem Gebiete des rein Malerischen und plastisch Großen, daß er viel leichter zu verstehen ist, wenn man ihn mit offenen und — notabene — geschulten Augen ansieht, als durch literarische Kommentare zu den Thematen seiner Bilder. Denn wir Kunsthistoriker sind erst in den Anfängen der schweren Aufgabe, die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der optischen Eindrücke sprachlich wiederzugeben. Wie sehr wir uns mit Abbreviaturen und tastenden, suchenden Andeutungen begnügen müssen, liegt klar auf der Hand. Unsere Sprache als Ausdrucksorgan ist unbeschreiblich arm im Vergleich zur Sensibilität von Ohr und Auge, infolgedessen in der Kunstkritik immer diejenigen das Wort führen, die die schwächsten Augen und das größte Maul haben.

Wie ist es belustigend, den jungen Franz Stuck in den Schnörkel und Schlingschlang der guten deutschen Renaissance verstrickt zu sehen, den Seitz und die Seinen popularisiert haben. Der fromme Glaube an die alleinseligmachenden Wirkungen der deutschen Kleinmeister war zwar schon bedenklich erschüttert, als Stuck begann, und deshalb hatte er es leichter als Frühere, den schwülstigen Formelkram in seinen kecken Zeichnungen und lustigen Einfällen abzuschütteln. Aber er hatte den Köhlerglauben doch einmal mitgemacht, wenn er auch schnell darüber hinauswuchs. Überhaupt ist das Stürmische, Rapide seiner Entwicklung ein Charakterzug seiner Lehrjahre an der Akademie und der folgenden Zeit erster Selbständigkeit. Nicht bloß künstlerisch hat er sich so schnell ausgewachsen. Was er menschlich und sozial in München gelernt und verarbeitet hat, ist eigentlich nur abzuschätzen, wenn man den Buben aus Tettenweis in Niederbayern mit





DIE FURIEN.

dem Besitzer des herrlichen Palazzo am Gasteig vergleicht. Oder wenn man die Züge seiner Mutter sich vergegenwärtigt inmitten der Fürstinnen und aristokratischen Damen, die seine Gastfreundschaft entzückt annehmen, so oft er seine glänzenden Feste im Stile des Rubens und Paolo Veronese feiert. Der Weg ist unendlich weit und vielleicht konnte er nur in München zurückgelegt werden.

All die Werke seines witzigen Griffels, all die Karten und Vignetten, seine Buschiaden und Karikaturen haben heute nur noch historisches Interesse. Man war fast ungehalten, als er so schnell das Feld seiner ersten Erfolge verließ. Seine Frühwerke tragen deutlich den Stempel der Erstlingsversuche. Es sind Einzelfiguren, männliche und weibliche, in einer sprühenden, farbigen Beleuchtung: Der Paradieswächter (1889) in einer Aureole von Licht, die Innocentia, ein zartes, reines Mädchen, von einer Helle umflossen, als gelte es, »die Sonne zu malen um ein Jungfrauenantlitz«. Schließlich kam der Lucifer (1890), der grimmige Dämon der Finsternis. Aus dem dunkeln grünlichschimmernden Halblicht stachen die drohenden, brennend roten Augen des Hasses heraus, »zwei Funken vom Herde der Rache«. Sein Programm ist schon zu fassen. Starke Kontraste im Licht, eine Symbolik der Farbe, die als eigenes poetisches Mittel wirkt, und die menschliche Figur, vorläufig noch ohne individuellen Typus, als Träger irgend einer ganz allgemeinen Vorstellung, völlig frei von anekdotischem und historischem Nebensinn.

An diesem Programm hat er im allgemeinen festgehalten; aber da er einzelne Teile desselben mit einer besonderen Liebe und Vertiefung behandelt hat, scheint es jetzt nach mehr als einem Jahrzehnt noch immer neu. Stucks Arbeitsweise hat einen fast wissenschaftlichen Charakter. Der Antrieb ist immer ein Problem, meist der Farbe und Beleuchtung, auch der Aktfigur. Mit frischem Mut versucht er irgend eine Lösung, um sofort, meist auf Grund derselben Darstellung, zu einer neuen überzugehen. Ihn interessiert immer nur das Wie, das Was ist ihm meist nur Vorwand. Zustimmung und Ablehnung seiner Arbeiten haben wenig Einfluß auf ihn. Erst wenn er selbst mit dem Gedanken ins Reine gekommen ist, fühlt er sich entlastet. Thematisch und stofflich ist er daher durchaus nicht von jener Fülle der Einfälle und jener poetischen Lust zum Fabulieren, wie etwa Böcklin, wenngleich wir aus dem Buche von R. Schick erfahren, wie sehr auch ihn die technischen und künstlerischen Fragen um ihres absoluten Wertes willen beschäftigt haben. Aber Stuck hält oft bis zur Einseitigkeit an einer Idee fest, als wollte er erst gerade dieses Arbeitsgebiet erschöpfen, bis er zu anderen Aufgaben übergeht. Wie jedes reiche Genie ist er von weiser Selbstbeschränkung und wahrt den eigentlichen künstlerischen Problemen gegenüber immer eine natürliche Ruhe und abwartende Sicherheit.

Bei einer solchen methodischen Veranlagung sind unter seiner Hand namentlich Probleme des Kolorismus ganz planmäßig gefördert worden. Wir verdanken ihm neue Anschauungen und vertiefte Erkenntnisse.

Ich versuche das Problem zu charakterisieren. Es ist eine Erfahrung, die für uns kultivierte Europäer wenigstens gilt, daß wir die Fähigkeit besitzen, mit bestimmten Farben bestimmte Empfindungen und assoziative Vorstellungen zu verbinden. Wir reden von kalten und warmen Farben. Und fast jede Farbe kann kalt oder warm sein. Aber außer diesem Empfindungswert besitzen fast alle Farben einen Vorstellungsinhalt, den wir zwar erst hineinlegen, den sie aber, wie es scheint, auf uns übertragen. Schwarz ist die Farbe der Nacht, der Trauer, des Todes. Rot ist das Feuer, die Leidenschaft, der Alarm und in einem gewissen grellen Ton wirkt es inmitten unter anderen Farben anziehend, orientierend, lockend und führend, wie das Leuchtturmlicht in der Nacht. Bei dem schwefligen Gelb steigt der Gedanke an Gift auf, an etwas Verderbliches



Franz Stuck, Lustiger Ritt. Nach dem Gemälde.

Gefährliches; es warnt. Grün, mit dem die Natur im Frühling sich kleidet, ist das allen verständliche Symbol für die Freude und Hoffnung, es erregt das Gefühl wiedererwachenden Lebens. Bei dem tiefen Blau, wie es das unendliche Meer und der weite Himmel zeigt, kommen Vorstellungen des Unergründlichen, des Ewigen und Elementaren. In der Farbe wohnt ein geistiger Inhalt und damit auch ein poetischer Wert. In Farben zu dichten ist ein Hauptthema der Stuckschen Malerei. Freilich ist das ein phraseologischer Ausdruck, der zum Gemeinplatz geworden ist und infolgedessen schon auf manchen Maler angewendet wurde. Doch müssen wir für unseren Fall einen tieferen Sinn damit verbinden.

Wenn die Wirkung eines Bildes auf den Beschauer eine gewisse Stimmung ist, ein gehobener Zustand, in dem die Phantasie ganz unter dem Bann des Künstlers steht, so wird diese Wirkung nicht allein durch die Erzählung erreicht, durch die Darstellung von Not und Tod, von Lust und Freude, sondern die Farben für sich schon, in ihrem Arrangement, in Ton und Licht, in Kontrast und Harmonie haben die Kraft, die Stimmung vorzubereiten, sie anzuregen und einzuleiten. Sowie das Ganze, Erzählung und Farbe, vom Auge aufgenommen und vom Verstande erfaßt ist, kommt die Gesamtwirkung zustande, wobei es selbstverständlich ist, daß sich beide Faktoren, der thematische und koloristische, unterstützen und verstärken. Der gedankenverkettende Zauber der Farbe, ihr symbolischer Zwang und ihre poetische Macht können, wie jeder künstlerische Eindruck, natürlich auch nur von Organen aufgenommen werden, die durch Erfahrung und Schulung auf solche Wirkungen eingestellt sind.

Dies Geheimnis der Farbe ist zuerst von Böcklin entdeckt worden. Es heißt immer, das XIX. Jahrhundert und Böcklin mit ihm haben die Landschaft und die Natur für die Malerei erschlossen. Mir scheint diese Formel viel zu realistisch gefaßt. Gewiß ist erst im XIX. Jahrhundert die Farbe der Palette vor der Farbe, wie sie im hellen Licht und in freier Landschaft wirkt, korrigiert worden. Aber diese rein physikalische Beobachtung ist klein im Vergleich zu dem Unternehmen, Bilder auf den inneren und assoziativen Werten der Farbe aufzubauen. Jene



Franz Stuck, Studie. Nach der Originalzeichnung.

physikalische, wie die poetische Palette waren etwas durchaus Neues und verdrängten vollkommen die alten, konventionellen Paletten. Es war eine neue Rechnung nötig, und eine Umbildung des Geschmackes war die Folge. Man ist geneigt anzunehmen, daß diese poetische Palette, wie wir sie kurzweg nennen wollen — denn sie ist das bewußte Gegenprincip aller naturalistischen Tendenzen —, daß die poetische Palette aus irgend einer subjektiven und willkürlichen Laune entsprungen sei. Das ist ein Irrtum. Man wird lernen müssen, ihren objektiven Wert anzuerkennen. Sie entspringt einer Logik, die wie jede Logik zwingend wirkt. Es ist die Logik, durch die die Phantasie der

Wirkung der Farbe gehorcht. Es ist ein psychologischer Vorgang, der dem Linienzwang verwandt ist. Wie die Linie das Auge im Raum und in der Fläche führt und leitet, so zieht die Farbe die Phantasie in den Bann von Vorstellungen und Empfindungen. Die künstlerisch behandelte Farbe erregt dasselbe Wohlgefühl, wie der Rhythmus des Tanzes, der Fluß des Verses und die Melodie der Musik. Doch das hat auch die Farbe der älteren Schulen getan, wenigstens war sie denjenigen ein angenehmer Eindruck und harmonische Befriedigung, für die die Bilder gemalt worden waren. Heutzutage denken wir über die meisten älteren Schulen und ihren Kolorismus vollkommen anders als zeitgenössische Kritiker.

Meist wurde die Farbe mit der Absicht gestimmt und arrangiert, um einen kalten oder warmen Eindruck hervorzurufen. Rembrandts Farbe hat immer etwas unendlich Warmes. Braunrot, ein rötliches Gelb, ein dunkles Braun sind seine beliebtesten Farben und ihren warmen Grundton steigert er meist noch durch den goldgelben Firnis, der ganz gewiß nicht immer eine Zutat der Restauratoren ist. Wie wenig er daran dachte, dieses harmonische Arrangement durch einen grellen koloristischen Kontrast zu heben oder zu durchbrechen, das geht aus seinem bewußten Verzicht auf die Gegenwirkung kalter Töne deutlich hervor. Erst Jan Vermeer van Delft bringt mit demselben Bewußtsein und grandioser Berechnung die kalte Farbe zu ihrem Recht, ein grelles Gelb, ein Delfter Blau und ein kreidiges Weiß neben Steingrau. Aber Rembrandt kennt diese Skala nicht. Er hat auf seiner Palette eine von vornherein abgestimmte Farbenwirkung, die von dem Thema des Bildes durchaus nicht immer gefordert, noch beeinflußt wird. Treffen Bildstimmung und Farbenassoziation zusammen, dann entstehen jene ganz außerordentlichen Schöpfungen, die eben Rembrandts Ruhm als Maler so groß gemacht haben. Auch darf nicht übersehen werden, wieviel das Licht oder vielmehr das Halblicht auf Rembrandtschen Bildern dazu beiträgt, die Farbe in ganz bestimmten Tongrenzen zu halten. Aber auch dies von ihm mit seltener poetischer Macht benutzte Halblicht deckt sich nicht immer mit dem erzählenden Gedanken des Bildes. Denn es erscheint ganz unabhängig von dem ernsten oder heiteren, von dem idyllischen oder tragischen Charakter des Motives fast überall. Rembrandt benutzt es als ein universales malerisches Ausdrucksmittel. Immerhin kommen Fälle der Kongruenz zwischen thematischen und koloristischen Gedanken vor, die Rembrandt unter die stärksten poetischen Genies der Malerei einreihen.

Ganz anders bei Rubens. So reich und mannigfaltig die Reihe seiner Darstellungen ist, in denen er Religiöses, Arkadisches, Weltliches und Heiliges, das höchste Pathos und das trivialste Genre mit gleicher Virtuosität behandelt, so uniform ist seine Farbenskala. Denn wenn er auch von seinen Frühwerken bis zu den reifsten Werken der Spätzeit eine allgemeine Auflichtung seiner Palette durchgemacht hat, so ist die koloristische Harmonie immer dieselbe geblieben. Nur gelegentlich wird bei einem Nachtstück oder einem Höllensturz der Gesamtton durch die Verdunkelung des Lichtes beeinflußt. Auch seine Palette hat etwas von der rhetorischen Gleichartigkeit des Vortrags, wie seine Figurenbehandlung.

Untersuchen wir auf ihre koloristische Befähigung die vielbewunderten Quattrocentisten von Florenz, so wird das Resultat ein negatives sein. Sie kennen wohl die Differenzierung des Lichtes in den allgemeinen Gegensätzen von Hell und Dunkel, aber sie haben sich niemals auf die künstlerische Benutzung der Halbtöne eingelassen, mit Ausnahme des einen Lionardo. Koloristisch gehen sie nur nach dem Elementarprinzip der Komplementärfarben vor. Wohl kennen auch sie ein Mittelmaß der Kontraste, auf Grund dessen es zu einer freundlichen, aber bunten Farbigkeit der Erscheinung kommt. Aber der kompositionelle Wert der einzelnen Farbe bleibt den Florentinern bis zu ihren besten Meistern wie Andrea del Sarto verschlossen. Namentlich mißbrauchen sie das Rot. Auf der



Franz Stuck, Faune und Ziegenbock — Nach dem Gemälde.

herrlichen Madonna dell'arpie in den Uffizien hat Andrea im Aufbau des Bildes nach Maßen, Linien, Proportionen wohl den höchsten Triumph der florentiner Komposition erreicht. Fast mathematisch ist das Bild in seinen einzelnen Teilen ausgeglichen und abgewogen und in jeder neutralen Reproduktion wirkt das Bild architektonisch groß und ruhig. Aber das farbige Original weist einen Riß, ja mehr, eine eklatante Störung des Gleichgewichtes auf. Denn gegen das Graubraun des Antonius und die zurückhaltenden Farben der Madonnenfigur ist das prächtige, aber laute Rot des Johannesmantels gesetzt. Das Schwergewicht des Bildes liegt auf der rechten Seite, wenn man es koloristisch prüft, während die ganze Linearkomposition die Mittelsenkrechte durch die Madonna mit dem Kinde wuchtig betont. Nur das eine Beispiel statt unzähliger. Die Florentiner, so scheint es, haben keinen Farbensinn besessen. Sie denken plastisch, sie bauen ihre Bilder wie kluge Architekten, aber die Farbe ist etwas in der Komposition heterogenes. Sie kommt nachträglich hinzu, wenn der Zeichner am Ende ist.

Man weiß es längst, daß die Venetianer die stärksten koloristischen Talente in Italien hervorgebracht haben. Nur hat man meist eine falsche Begründung ihres hochausgebildeten Farbensinnes gegeben. Nicht deswegen, weil ihre Farbe warm oder glühend, nicht weil ihre Palette umfangreicher, blendender, phantastischer und greller illuminiert ist, sind sie echte Koloristen, sondern weil sie kompositionell in Farben gedacht haben. Sie haben nie die Linearkonstruktion ihrer Altartafeln durch falsche Farbengebung gesprengt. Ja oft scheint es, daß die Farbenwerte der Ausgangspunkt ihrer Arbeit gewesen sind. Jedenfalls hat Tizian für seine arkadischen und erotischen Idyllen auch koloristische Werte gefunden, die aus seiner Phantasie zugleich mit dem novellistischen Gedanken aufgestiegen scheinen. Aber Botticelli, Piero di Cosimo und Raffael tragen ihre Venusbilder in einem frostigen Tone vor, als habe die Schaumgeborne von Geburt an kaltes Fischblut in ihren Adern rinnen gehabt.

Jeder Künstler, auch das Originalgenie, ist in gewissem Sinne immer das Produkt alles dessen, was schon einmal da war. Gerade ein so natürlicher Mensch wie Stuck bestätigt das am besten, da er niemals durch Museen und Sammlungen, weder durch Antike, noch durch Böcklin in seinem eigenen Wesen gestört worden ist. Wer ihn sieht, gewinnt Vertrauen zu ihm, denn alles in ihm ist organisch gewachsen. Er hat nicht erst niedergerissen, um für sich Platz zu gewinnen, und er hatte auch nicht nötig, auf alle, die vor ihm und neben oder gar über ihm im Dienste der Kunst standen, ein Anathema auszusprechen, bloß damit die Toren glauben sollten, daß jetzt der wahre Messias käme. Deswegen kam es ihm auch nie in den Sinn, die Ströme und Bäche zu verbauen, die ihm aus fernen Urquellen Kraft und Leben zuführen. Der Historiker folgt ihm gerade dort am leichtesten und deswegen mag auch der weite Rückblick in die Geschichte des Kolorismus entschuldigt werden. Kein wirkliches Verständnis einer gegenwärtigen Erscheinung auf welchem Gebiet auch immer kann der historischen Entwicklung entraten. Stuck hat wie kaum ein anderer vor ihm den symbolischen Wert der Farbe seiner Kunst dienstbar gemacht. Ich wage es, ein Bild zu analysieren, wie mißlich es auch sein mag, etwas Organisches zu zerlegen, um es als Ganzes zu verstehen.

Kaum eines seiner Bilder ist populärer als die »Sünde«. Aus dem Dunkel leuchtet ein Gelb, ein giftiges, sündiges Gelb. Es ist die letzte züngelnde Lohe der schwefligten Hölle. Darauf steht das kalte schillernde Blau, die Schönheit, das Verführerische. Außerdem nur noch ein Kontrast: das helle blendende Fleisch, glänzend und prächtig, die leuchtende Brust dicht neben der Nacht des rabenschwarzen Haares.

Die Farben allein geben schon das ganze Thema, wenigstens für den, der durch Farben zum Denken angeregt wird. Es ist beinahe, als gewänne die Farbe Gestalt, wenn nun die Sünderin vor uns steht, nackt und schön, üppig und blühend. Sie verheißt mit ihrem Blick, sie zieht in ihre Netze, und ihre Arme werden wie der ringelnde Leib der Schlange das Opfer umschlingen und erwürgen. Es ist nichts als lauter Symbolik, einfach und verständlich wie der Bibeltext vom Sündenfall, aber gesättigt mit schmerzlich süßer Erfahrung, durchgeistigt und unwiderstehlich wie die lockende Sünde. Ob nicht die Macht des Eindruckes auch darauf beruht, daß diese Personifikation der Sünde nicht die Hetäre, die Courtisane, die demi-monde ist, keine Frau aus irgend einer historischen Zeit. Es ist ein Urgeschöpf, ein Dämon, ohne Ahnen, ohne Heimat. Es war immer und ist mitten unter uns.

Stuck hat das Bild oft wiederholt. Es ist, als ob er von dem Gedanken nicht loskommen könne. Eine der Variationen treibt die Idee noch weiter sinnlich und plastisch bis an die äußersten Grenzen. Es ist jenes Bild, wo der zurückgebogene Oberkörper mit dem breiten muskulösen Arm



Franz Stuck, Kraftübung. Nach dem Gemälde.

in der Linienführung wie der Schlangenleib selbst sich streckt und windet, sich biegt und schmiegt in Sehnsucht und Begehren, aber auch umstrickend und erdrückend, so daß nirgends im Bilde eine Gerade entsteht. Mensch und Tier, Linie und Fläche, Licht und Farbe in gleitenden fließenden Windungen. Das Weib wird zur Schlange und die leuchtenden Farben locken wie die Sünde. Alle Elemente des Bildes, auch die literarischen werden der Symbolik der Formen und des Kolorits unterstellt und in ihr völlig aufgelöst. Verführung durch das Weib, ihr Symbol, die Schlange, der alttestamentarische Mythus der Sünde, dazu die Bewegung der Linien und der Rätselsinn der Farben sind unlösbar in einander verstrickt und werden eins durch das andere interpretiert. Es gibt nicht viele Kunstwerke, wo die malerische Form derart durchgeistigt ist, ein klarer Eindruck, licht wie der Tag.

Noch ein Wort. Wie oft fällt der müde Ausdruck »Decadence« von den Lippen, wenn von moderner Kunst gesprochen wird. Aber ein Rubens hätte die Fülle des Fleisches und die Kraft des Leibes nicht mächtiger geben können. Und dabei fehlt ihm der geheimnisvolle Zauber eines tiefversteckten und überall herausleuchtenden Gedankens, wie er uns hier magisch fesselt.

Auch der »Krieg« gehört zu derselben Gattung farbensymbolischer Bilder. Es ist nur auf drei Farben aufgebaut: Schwarz, Rot und ein bläuliches Weiß. Die Zusammenstellung von Schwarz und Rot hat etwas Aufregendes, Infernalisches, wie die Trompeten des jüngsten Gerichtes. Gegen diesen dunkeln Ton war für das Licht noch irgend ein heller Ton nötig, hier — ein grausamer Gegensatz — ein leichenhaftes Weiß mit bläulichen Schatten.

Das literarische Motiv ist in der Tat alt und oft behandelt. Wer über einige Bilderkenntnis verfügt, hat sich natürlich sofort an dies und das erinnert gefühlt. Rethel hat in einem Holzschnitt die Idee gebracht und sie klingt bei anderen auch an; schon in der Schule Callots im XVII. Jahrhundert begegnet sie uns. Stucks Lösung ist im eminenten Sinne neu.

Die Arbeit ist getan. Soweit der Blick reicht, schweift er über eine weiße Fläche, lauter Sterbende und Tote, ein grausiges Leichenfeld. Über die Ernte hinweg reitet der Sieger auf müdem Rappen; er überschaut die Opfer, zählen kann er sie nicht. Das blutige Schwert hat er



Franz Stuck, Studie zum »Sisyphus«. Nach der Originalzeichnung.

über die Schulter gelegt, die freie Hand stemmt er stolz in die Seite. Flammen züngeln am Horizont auf, die Wohnstätten versinken im Brande, schwarze, rotdurchglühte Nacht bedeckt das Firmament. Es ist ein schrecklicher Heldensang, ein Hymnus auf den Krieg.

Aus der mittelalterlichen Kunst besitzen wir viele Darstellungen, in denen die vier apokalyptischen Reiter erscheinen, sowie es der Text der Offenbarung Johannis schildert. Auch Böcklin hat sie gemalt. Stuck vereinfacht das Thema, indem er nur eine Hauptfigur bringt, den Tod als Heros, die Gottheit des Krieges, nicht Mars, noch den Schwertschwinger aus dem biblischen Viergespann, sondern einen Würger und Rächer, der, wie manche Stuck'sche Figur, ein modernes Geschöpf ist, aber den antik-mythologischen Ahnen näher steht, als irgend eine Phantasiegestalt der neueren Malerei. Es ist ein Bild des Grausens, und zartbesaitete Seelen nehmen an den hin-



SISYPHUS

gemähten Menschenopfern Anstoß. Meilenweit muß der Dämon seinen Gaul über Leichen getrieben haben. Wird das Grausige nicht mit erbittertem Ernst gegeben, so wirkt es harmlos wie eine Spinnstubengeschichte. Als Erzähler tragischen Stoffes schont Stuck nie die Nerven. Das Schwächliche kennt er nicht. Das Furchtbare, selbst die stärkste Nuance, die schon an das Brutale grenzt, beherrscht er vollständig. Gewiß, der Anblick ist entsetzenerregend. Aber der Krieg ist nie ein Kinderschauspiel gewesen. Er ist das schwerste Schicksal für Völker und Nationen und erfordert ihre ganze moralische und physische Kraft, um es zu bestehen. Er ist Kampf, Tod, Zerstörung. Wie ist die Not und der Jammer des Kriegs miterlebt! Ein Dichter hat das Bild gemalt und es schaut uns an wie das versteinernde Haupt der Medusa. Der Farbendreiklang, die meisterhaft gemalte Anatomie, der grandiose Kriegsgott auf dem abgehetzten Gaul: das Werk ist in der modernen Kunst der stärksten eines.

Was noch mehr sagen will, Stuck erzählt mit größerer Deutlichkeit und mit mehr Gewalt als irgend einer. Früher ist der Ansturm der heranbrausenden Reiter das Hauptmotiv. Sie jagen einher wie eine Windsbraut. Hier lagert die Ruhe des Todes auf dem Gefilde. Das letzte Wort ist gesprochen -- nun folgt das gewaltige Schweigen. Wenn auch die Geschlossenheit der Konzeption jede Vermutung, daß kluge Kunstmittel bedachtsam erwogen und benutzt wurden, auszuschließen scheint, so ist's mir doch keinen Augenblick zweifelhaft, daß die Reife des Werkes nur das Ergebnis wirklicher Meisterschaft ist. Auch einem Götterliebling fallen die goldenen Ruhmeskränze nicht in den Schoß.

Schaffen ist Experimentieren. Der technische Versuch oder das thematische Problem reizt zu immer neuen Varianten, und ein Lionardo konnte sein unendlich reiches Leben im Probieren und Ergründen aufgehen lassen, als ob die Vollendung eines Werkes nur Sache der Pedanterie und des Handwerkerehrgeizes wäre. Die koloristischen Aufgaben, die sich Stuck gestellt hatte, waren zu lockend, als daß er so schnell mit ihnen fertig geworden wäre. Seine Farbe entwickelte sich bisher aus der Tiefe, aus dem Dunkeln, oft aus dem Schwarzen. Sie hat leicht etwas Schweres trotz aller flimmernden und glänzenden Höhen und Lichter. Der Umfang vom tiefsten zum höchsten Ton ist enorm; ebenso der Kontrast der Farben selbst. Stuck steht darin von Haus aus unter dem Einfluß der großen Ausstellungen, denn seine Ausdrucksmittel haben oft die Gewalt von Fanfaren. Nur daß niemand neben ihm der Farbe die Einheit der Palette und die hinreißende Beredsamkeit geben konnte Wie amüsant sind die Bukolika, in denen Faune, Nymphen und Centauren ihr Wesen treiben. Man lacht über den tollen Übermut junger Geisböcke, die mit Faunen ihre Kräfte messen, und erschrickt vor der animalischen Leidenschaft brünstiger Liebe, die ein Centaurenpärchen in wildem Galopp durch Haide und Wälder jagt. Das sind die Bilder, mit denen Stuck sich die meisten Freunde erworben hat, und wer den pathetischen Schwung seiner Seele nicht versteht, der hält alles andere an ihm für Verirrungen.

Wer ihn als Humoristen kennen lernen will, der greife zu diesen lustigen Stückchen und wohl niemand hat sie so geistreich interpretiert und mit soviel Schalkheit und Laune wiedererzählt wie Otto Julius Bierbaum. Manchmal endet die Geschichte traurig. Die männlichen Centauren geraten um ein Weibchen aneinander und dann ruht die Bestie in ihnen nicht eher, als bis einer unterliegt. Es scheint, der Maler hat sein Liebesglück in solche mythologische Idyllen und Dramolets ergossen, und manchmal hört man auch aus der antiken Staffage den Ton jener Ursprünglichkeit der Liebesempfindungen heraus, die in der Stadtkultur verloren gegangen ist, aber in der gesunden Luft der Gebirgs- und Bauerndörfer sich erhalten hat und dem Muskelstarken dann Triumphe des Kampfes, wie den Erfolg der Liebeswerbung sichert.



All diese Faungeschichten und Centaurenkämpfe, die sich in den lustigen Hainen deutscher Wälder abspielen, haben künstlerisch ebenfalls ihren Hauptwert als Malereien. Sie sind modern im Ton und in der Pinselführung, sogar virtuos modern. Der Landschafter sieht sie mit großem Interesse an und ebenso geistreich einfach ist das Figürliche darin. Alles Stoffliche verblüfft durch die täuschende Bestimmtheit des Materialcharakters, wie die abgekürzte Leichtigkeit der Mache. Das Fell des Tigers und das zottige Mähnenhaar des Hengstes, der glitzernde Reflex auf der Schlangenhaut, wie die Brechung der Lichter am Abendhimmel — alles stupend, meisterhaft, mühelos genial.

Die kleinen Böckliniaden aus der Heimat des Pan und der Centauren gehen aber nur nebenher. Stuck hat wohl immer ein großes Werk auf der Staffelei gehabt als Maßstab für den Fortschritt seiner wirklichen geistigen und künstlerischen Kraft. Solche Hauptstücke sind »Das verlorene Paradies« und »Das böse Gewissen«.

Stuck hat sehr selten biblische Stoffe behandelt und wenn, dann sicher nicht nach kanonischen Regeln. In den heidnischen Ländern der antiken Fabelwesen ist er mehr zuhause. Wo sich aber ein rein menschlicher Inhalt bot, in der Passion oder einem alttestamentarischen Motiv — hier erhöht durch die mythische Figur des Erzengels — oder etwa in der Pietà, wo Mutterliebe, Heldengröße und Martyrium in einem Ton zusammenklingen, da fühlt sich Stuck angezogen. Die Vertreibung ist als koloristisches Werk vielleicht der Höhepunkt seiner Dunkelmalerei mit ganz hellen reliefartig herausgehobenen Figuren. Sie stehen nebeneinander wie in einem Fries. Eine allernächste Nähe, durch die höchsten Lichter gegeben — die Ferse Evas stößt an den Bildrand — und eine Tiefe, die nicht gemessen, kaum geahnt werden kann, weil sie sich in der undurchdringlichen Nacht blauschwarzer Schatten verliert. Von links her ein scharfes Streiflicht, wie bei den Kellerlichtmalern im Neapel des XVII. Jahrhunderts. Überall prallt der Blick auf die heftigsten Kontraste, die fast ohne Vermittlung und Übergänge nebeneinanderstehen. Das Figürliche ist ebenso gestellt: der Erzengel reckt sich wie eine Säule, sein Rückgrat und das ungeheure Schwert in den Händen bilden fast zwei Parallelen; die Sünder gebrochen, in sich zusammengesunken mit gebeugten Häuptern, dicht aneinander geschmiegt. Wer die lineare Führung im Bilde verfolgt, wird wohlgefällig der Bewegung der vom Winde gebogenen Zypressen nachgehen; sie machen mit den Figuren den gleichen Zug mit. Da Stuck hier mit so starken Gegensätzen wirtschaftet, war er gezwungen, den hellen Ton des Fleisches durch Farben in der paradiesischen Landschaft zu heben, die an die leuchtendsten Wunder der Tropen erinnern, wobei noch mit erstaunlicher Berechnung die Gegenwirkung von Kalt und Warm hineingezogen ist. Die Italiener sprechen bei den großen Meisterwerken der Hochrenaissance von einer terribilità des figürlichen Ausdruckes. Hier haben wir eine terribilità des Kolorismus.

In dem verlornen Paradiese ist die Richtungslinie der Komposition die seitliche, von links nach rechts. Sie ist von Stuck im allgemeinen bevorzugt. Der Eindruck einer Katastrophe wird aber gesteigert, wenn die Richtungslinie der Bewegung nach vorn gerade auf den Betrachter eingestellt ist. Historisch folgt diese Orientierung, die immer mit schwierigen Verkürzungen arbeiten muß,



der einfachen Breitenentwicklung des Bildes; alle primitiven Perioden rechnen mit der seitlich entfalteten Frieskomposition, die malerisch hochentwickelten mit der Richtung in die oder aus der Tiefe. Auf diesem Motiv ist das Bild vom bösen Gewissen aufgebaut. Der von den Furien Verfolgte läuft nach vorn, aus dem Bild heraus. Wenn man von einer Peripetie im Gemälde reden darf, so läge dieser Kulminationspunkt der kompositionellen und dramatischen Konstruktion in der vordersten Ebene des Bildes und dort prallt der Blick des Betrachters mit ihm zusammen. Auf keine Arbeit hat Stuck so viel Mühe verwandt, wie auf diese. In mehreren Zuständen erschien sie auf Ausstellungen, der Maler ging immer von neuem an sie heran, um daran zu ändern, eigentlich um das Bild ganz von neuem zu malen, und zwar stets auf der ursprünglichen Leinwand. Die Varianten sind zu interessant, als daß sie der Kritiker übergehen sollte. In der ersten Ausgabe lag der Horizont ungefähr in der Mitte, darüber eine große Helle. Die Furien drangen von oben auf das gehetzte Opfer los, den Kopf nach unten, und die wildeste unter ihnen schnellte sich weit vor, um ihm das Schlangenbündel ins Gesicht zu peitschen. Der Gepeinigte, ein bartloser, athletischer Jüngling war ganz im Schatten, die stärksten Lichter lagen auf den Brüsten der Erinnyen. Die Hetze durch den regnerischen Abend sah etwas nach Sport aus, man dachte an einen Dauer- oder Wettläufer, weniger an einen Mörder oder eine phantastische Figur, wie Ahasver, den ewigen Juden. In der zweiten Ausgabe wird das psychologische Moment verstärkt. Der Läufer wird zum Opfer, fast zum Märtyrer und aus den weitvortretenden Augen und dem geöffneten Mund, um den der Bart flattert, spricht die Todesangst, statt der Erschöpfung. Aber die koloristischen Blendlichter drängen sich immer mehr hervor. Am Horizont, der tiefer gerückt ist, wird die Glut gedämpft und um so feuriger und gleißender auf den Erinnyen gesammelt. Offenbar war es ein Fehler, noch vor dem Gehetzten, als wollte sie ihn aufhalten, eine aufrechtschwebende Furie als Brennpunkt aller Helle und Farbe zu stellen. Von dieser Variante spricht Stuck nicht gern. Endlich folgt in der dritten die Lösung. Die Furien liegen im Schatten, der Mörder als die Hauptfigur behauptet auch im Licht die führende Rolle und als Schlüssel der ganzen Komposition ist das starre, in Angst und Schmerz verzweifelte Auge behandelt. Nicht mehr die Furien in ihren schillernden Gewändern ziehen alle Aufmerksamkeit an sich, sondern man wird nun von dem psychischen Centrum aus im Bilde orientiert. Die Dekoration schweigt oder tritt zurück, das Drama redet für sich allein. Und nun ist auch Stuck von diesem Bild, das ihn Jahre hindurch wie ein böses Gewissen verfolgte, erlöst. Auch alle künstlerische Arbeit ist Kampf und Not, Kampf mit sich selbst, Kampf mit allem, was das Innere stört. Eigentlich hat sein allmählich immer empfindlicher gewordener Farbensinn Stuck einen Streich gespielt. Der koloristische Effekt, das Gleißen der Farbe auf den Schlangenleibern, die blitzenden Lichter am Abendhimmel wurden zur Hauptsache. Virtuoses Können hat den inneren Gehalt des Bildes überwuchern wollen. Langsam hat sich das gute Gewissen des Künstlers durchgerungen und über Prunk und Blendwerk gesiegt.

Noch steht Stuck mit diesem Bilde auf dem Boden der schweren, dunkeln, aus dem kalten Blau oder dem warmen Schwarzrot entwickelten Farbenskala. Die Rechnung in engeren und

lichteren Farbengrenzen hat ihm einstweilen nie zugesagt. Aber es gibt deutliche Anzeichen, daß er die Kontraste mindern will und in feineren Übergängen und durcheinandergewebten Tönen zu arbeiten versucht. Das wird dann derselbe Weg sein, den die Malerei von den Dunkelmalern zu der lichten, ganz erhellten Palette des Velasquez genommen hat. Der Kritiker darf kein Prophet sein. Aber mir scheint, daß auch Stuck zu jenem Geschlecht sich bekennt, das aus dem Dunkeln ins Helle strebt. Er geht auf eine lichte Zukunft los.

Dieser Kolorist Stuck ist aber im Grund ein Plastiker. Ein moderner Maler und Plastiker? Allerdings wäre Stuck nicht der einzige. Auch Klinger hat in Marmor und Bronze gearbeitet und Böcklins Steinmasken in Basel sind ebenfalls plastische Kernarbeiten. Die Möglichkeit, daß beides neben einander Hand in Hand geht, ist nicht ausgeschlossen. Aber doch ist der Gegensatz zwischen Malerei und Plastik ungeheuer, größer denn je, gerade in der modernen Malerei. Am malerischen Pole stehen ohne Zweifel Böcklin, Whistler, Naturen wie Velasquez und Rembrandt. Niemand könnte vor ihren Werken denken, daß sie auch in einem Material wie Stein oder Metall möglich wären. Sie leben in dem Milieu, in dem und für das sie geschaffen wurden. Aber bei Stuck ist das etwas anderes. Er hat von seinen bukolischen Figurenbildern verschiedene in einem Fries grau in grau transponiert, wie die jagenden Centauren, andere in seinem Musikzimmer als Reliefbilder mit neutralem Hintergrund auf die Marmorwände gemalt, ähnlich im Dekorationsprinzip den kleinen Bildchen, die Raphael in Farbe oder Gipsrelief nach dem Muster der antiken Wanddekoration als Grotesken in den Loggien des Vatikan anbrachte. Die Komposition ist also, wie man aus dieser Transponierung und neuen dekorativen Verwendung erkennt, von vornherein so gedacht, daß sie im Relief ebensogut wie im Tafelbilde wirkt. An dem flötenblasenden alten Centauren hat Stuck diese Metamorphose zum Reliefbild auf dunklem Hintergrunde sogar auf der Leinwand selbst in dem ursprünglichen Rahmen vollzogen, indem er die prächtige Landschaft mit Schwarz zustrich, »weil sie gar nicht nötig sei«. Sein Haus ist voll von solchen unmittelbar an die Wand gemalten Repliken seiner Schöpfungen, die als Ölbilder in Goldumrahmung in alle Welt gewandert sind; von den Wänden, auf den Friesen, auf Türen und Podesten begrüßen sie uns, als wären sie gerade für diese Stelle entworfen. Oft wird man leicht getäuscht und glaubt kleine Kompositionen in Gips oder Marmor vor sich zu haben.

Doch auf diese kompositionellen Eigentümlichkeiten sollte nur aufmerksam gemacht werden, um auf den eigentlichen Kernpunkt dieser plastisch konzipierenden Phantasie vorzubereiten, auf die Körperbildung und Figurenstellung. Stuck hat einen sehr bestimmten und eigenartigen Typus. Das Erste, was an ihm in die Augen fällt, ist die Kraft. Muskulöse robuste Körper von athletischer Durchbildung, mit breiten Schultern, schmalen Hüften und kleinem Kopf. Obgleich dieser Menschenschlag heroisiert ist, erkennt man in ihm doch die Münchener Abstammung. Die Maler, die in Rom ihre Modelle suchen, haben einen Typus von weit zierlicheren Formen, schlanker, knapper, zur Gewandtheit und Behendigkeit geschaffen. Der Stucksche Typus ist schwer und zyklopisch. Seine Recken spielen mit Lasten und mühelos arbeiten sie als Sisyphus oder Atlas. Die Freude an der ungefügen, alles bezwingenden Gewalt ihrer Glieder ist ihr einziges geistiges Signum. Rubens liebte eine solche herkulische Gattung der Heroen, auch Signorelli hat eine hölzerne, steifbeinige Abart dieser Kraftmenschen in die Kunst eingeführt. Aber das Besondere der Stuckschen Muskelmenschen ist ihre plastische Struktur. Der Körper ist in Zeichnung und Bau so angelegt, daß alle Flächen sich breit und klar entfalten, aber ungemein scharf, fast eckig sich gegeneinander absetzen. Die Muskeln trotz ihrer Fülle verschleiern nirgends das konstruktive Knochengerüst; alle Gelenke sind klar entwickelt, die Mechanik der Glieder mit einer gewissen Betonung sichtbar gemacht. Man



Franz Stuck, Der wilde Jäger — Nach dem Gemälde.

kann wohl kaum sagen, daß der Körper rein malerisch gedacht und behandelt wäre. Die Maler lieben das Inkarnat und probieren das Feuer und die Kraft ihres Pinsels an der Farbe des Körpers, an dem weichen Glanz der Haut. Auch ziehen sie die Körper mit einem gewissen Fettansatz, der die Oberfläche glatter und bündiger erscheinen läßt, vor. Die anatomischen Verhältnisse werden ihnen weniger am Herzen liegen, als der spezifische Charakter des Aktes und die Erscheinung von Alter, Geschlecht und Bestimmung, sein Verhältnis zu Licht und Farbe. An der Sphinx, an Adam und Eva aber setzt das intensive Licht nur die Muskulatur durch tiefe Schatten in Wirkung und durch die Farbe, mehr noch durch den Ton wird der dunklere männliche gegen den helleren weiblichen Körper abgehoben. Auch die Stellung und Aktion ist hier von wesentlichem Interesse. Die Siestaruhe einer Tizianischen Venus oder das gedankenlose, um der Linien willen gefällige Ausstrecken des Körpers oder die kontrapostische Pose ohne ein funktionelles Motiv kommt bei Stuck nicht vor. Die höchste Kraftentfaltung dagegen, wenn die Muskeln die Haut zu sprengen drohen und der Körper bis an die äußerste Grenze des Widerstandes belastet wird, ist ein häufig wiederkehrendes Motiv, am brutalsten vielleicht in dem Bilde der Sphinx. In tödlicher Umarmung hat die Bestie den Mann — einen Theseus an Kräften — unter den Armen umschlungen und bricht ihm mit einem zermalmenden Druck das Rückgrat. In langem Kuß preßt sie ihre Lippen auf seinen Mund, als wolle sie ihm sein Leben aussaugen. Mit geringen Änderungen ließe sich diese Gruppe in Marmor oder Bronze ausführen. Ich möchte meinen, der Plastiker könnte sich vor dem Gemälde verleiten lassen, ohneweiters nach ihm im Ton zu skizzieren. In den meisten Bildern Stucks wird der Bildhauer Anregungen finden, aber der Maler wird leer ausgehen, wenn er Stucks Bronzen auf Motive hin ausbeuten wollte. Alles Malerische — nicht bloß das Kolorit, — ist bei Seite gelassen. Eine gewaltige Muskelprobe wagt der Athlet, der die Kugel stemmt. Er hat seine Last gerade bis an den toten Punkt gebracht und will ihn nun mit Aufbietung der letzten Kraft überwinden. Die Figur ist als Rundfigur gedacht, man hat von allen Seiten, wie man sie auch dreht, eine befriedigende Ansicht. Andere Figuren, wie die Amazone und der verwundete Centaur, die Tänzerin, sind auf Seitenansicht komponiert. Vielleicht ist es nur Zufall, daß dieselben Motive nicht auch in Gemälden wiederkehren. Was gäbe das flatternde, schillernde Flitterwerk dem Maler für eine prächtige Aufgabe flüchtigster Momentanität! Freilich ist der Versuch um so geistreicher, gerade diese Augenblickserscheinung, die nur im Wechsel der Stellung ihren Sinn und Reiz entfaltet, plastisch zu fixieren.

Eins verrät die plastische Arbeit Stucks doch, soweit das erst verraten zu werden brauchte. Der Ausgangspunkt seiner künstlerischen Ideen ist mit wenigen Ausnahmen das Figurale, in der Malerei, wie in der Skulptur. Das prachtvolle Kolorit kann darüber ebensowenig hinwegtäuschen, wie die eminent malerische Virtuosität der technischen Behandlung, der Farbenauftrag und die Pinselführung. Nicht einmal seine stimmungsvollen Landschaften sind ein strikter Gegenbeweis. Sie sagen nur, wie selbständig seine malerische Anschauung ist. Wo er eben Figürliches malt, da ist die Figur immer Hauptsache, nicht die Umgebung, sei sie nun Landschaft oder Architektonisches. Die Komposition ist in Bau und Disposition durch das Figürliche bestimmt. Das Gegenteil davon wäre die Landschaft mit figürlicher Staffage, die indessen bei Stuck sehr selten ist. Der Hauptakzent im Bilde liegt bei Stuck immer auf der menschlichen Gestalt, die meist nackt ist. Man könnte darin einen Vorwurf erkennen, wie er etwa den klassizistischen Meistern aus dem Anfange des XIX. Jahrhunderts gemacht werden muß. Denn Carstens und seine Nachfolger haben in der Glyptothek ihre Motive gesucht, als wollten sie mit Thorwaldsen und den Griechenschwärmern unter den Bildhauern in Konkurrenz treten. Das ist bei Stuck nie der Fall. Wer die Farbenpsychologie



Franz Stuck, Schlafender Faun. Nach dem Gemälde.

so poetisch fein beherrscht wie Stuck, der ist nicht etwa ein Maler, an dem ein Plastiker verloren gegangen ist. Mit Recht ist Stuck an die Münchener Akademie als Maler berufen. Aber es ist etwas grundsätzlich Verschiedenes, ob die Figur aus der Raumanschauung und dem poetischen Stimmungsgrundton aufsteigt — das ist bei Böcklin der Fall — oder ob Raum und Idee, Stimmung und Umgebung zu dem ursprünglich figuralen Gedanken hinzukommen. Die »Sünde« und der »Krieg« wurden analysiert als Schöpfungen einer rein koloristisch tätigen Phantasie. Bei der organischen Verkettung der Farben und Figurenmotive könnte man auch von der Figur ausgehen und die symbolische Bedeutung der Farbe als die Folge betrachten. Beides ist eng in einander verwoben, wer möchte behaupten, welcher Gedankenfunke zuerst aufsprühte. Der letzte Ursprung künstlerischen Schaffens bleibt immer ein dunkles Geheimnis. Hier gilt es nur, auf die beiden Grundgedanken seiner künstlerischen Organisation hinzuweisen, auf das koloristische Element und das Figurale. Man hat ihn als Landschafter gefeiert und andere bewundern ihn als humoristischen Erzähler mythologischer Panscherze. Aber es ist allmählich klar geworden, daß die gute Laune, mit der er seine Böckliniaden vortrug, dem Übermut und dem Kneipenhumor seiner Jugendjahre angehörte. Sein Hauptinteresse galt und gilt noch immer dem Figuralen. Aus seiner Frühzeit sind plastische Entwürfe und Arbeiten in Bronze nicht bekannt geworden. In den letzten Jahren sind sie häufig erschienen. Das hat seinen Grund darin, daß seine künstlerischen Absichten auf einen Ausdruck hindrängen, der auf der Leinwand nicht mehr gegeben werden kann.

Gegen alle modernen Maler gehalten kommt diese plastische Begabung, ich möchte sagen, die plastische Struktur seiner Phantasie als ein nur ihm eigentümliches Charakteristikum voll zur Geltung. Die ähnlich organisierten Naturen der Geschichte haben meist in der malerischen Empfindung einen Defekt. Entweder sie haben gar kein Verhältnis zur Farbe, wie die allermeisten Quattrocentisten in Florenz und später Michel Angelo, oder sie sehen die Farbe für sich als eine eigene Aufgabe, die nach besonderen Regeln zu behandeln ist. Die großen Figurenmaler des XVII. Jahrhunderts im Norden, mehr noch im Süden geben dafür viele Namen. Stuck hat allerdings mit den stärksten Kontrasten den farbensymbolischen Gedanken und seine plastisch figurale Idee immer in Einklang gebracht. Die rein malerisch empfindenden Augen haben infolgedessen an jenen Bildern Stucks, wo die große Figur ganz fehlt oder wo sie, wie in früheren Arbeiten, weniger anspruchsvoll ist, allein eine ungeteilte Freude. Der Bacchus auf dem Tiger, Centaurenbilder mit reicher Landschaft bilden dann die Hauptstütze ihrer Beweisführung, daß Stuck im Grunde ein Genremaler sei und es lieber hätte bleiben sollen. Gerade das malerische München mit seinem Kultus der Stimmung, des »Tones« und der Furcht vor jeder entschiedenen Monumentalität stellt eine große Anzahl

falscher, schiefer Beurteiler. Die stereotype Maske, Bilder mit zusammengekniffenen, blinzelnden Augen zu betrachten, verrät hier den Ignoranten. Ebenso falsch denken und reden auch jene Braven, die ihre ästhetischen Glaubenssätze aus der guten alten Zeit des Gartenlaubenphilisteriums sich zu bewahren verstanden haben, als noch jedes Bild ein guter Witz war. Der Maßstab ist zu klein. Stuck verträgt es nicht nur, nein, er fordert es, daß man die Augen weit vor seinen Bildern aufreiße.

Stucks Bilder sind innerlich gegliedert. Sie folgen einem rythmischen Gesetz, das auch die lineare Komposition beherrscht. Überall sieht man das Gegenspiel der Farben, wie der Massen, den Takt der Bewegung und die Eurhythmie der Linien. Stuck ist der Gegenpol jener Richtung, die eine jede wohlerwogene Disposition im Bilde als eine Sünde wider den heiligen Geist des Impressionismus hält. Wenn ihnen Zufall, Willkür, flüchtiges Erhaschen des Eindruckes und eine nur andeutende Schnellschrift der Darstellung Grundsätze sind, ist Stuck Berechnung, Taktik, Organisation. Er wägt seine Bilder wie ein Mathematiker.

Schon Bierbaum hat die »Schaukel« als ein Muster dieses Gleichgewichtsspieles von Licht und Farbe feinsinnig gewürdigt. Hell auf Dunkel in der rechten Hälfte, wo das nackte Weibchen vor der Laubwand alles Licht sammelt. Dagegen hier die Schwarzhaarige im dunklen Gewand vor der grauhellen Wolkenschicht als ein Ausgleich für die schwere Schattenmasse dort. Im verlorenen Paradiese entsprechen sich ähnlich die Licht- und Schattenmassen. Das gewaltige Flügelpaar bildet das Gegengewicht der Waldpartie gegenüber. Und im Bacchantenzug spielt noch ein inneres Motiv mit, um die Balance herzustellen. Groß und still ragt der undurchdringliche Hain der Bäume in den Himmel, er füllt die eine Bildhälfte, wild und winzig taumelt gegenüber die bacchantische Lustbarkeit silhouettenscharf vor der Helle des Himmels dahin. Welch Wechsel in der »Taumelkette der Betrunkenen«, welche Ruhe in der architektonisch schweren Laubmasse der Baumgruppe! Die Linie der festumschlungenen Zecher ist vom Geist des süßen Weines durchzogen. Ein jähes Vornübertaumeln und müdes Sichzurückbeugen, ein Tanzenwollen und Stolpernmüssen, täppische Komik und graziöser Übermut! Ein rhythmischer Dithyrambus in schwungvoller Linie und jauchzender Farbe.

Bei der Sünde war die Grundlinie des Bildes durch Windungen des Schlangenkörpers mit dem Motiv des Gleißenden, Lockenden im Einklang. Das sprunghaft Rhythmische bacchischer Tanzlust liegt in dem Auf und Ab der Taumelkette. Hart, grausam schmerzlich sind die starren Geraden und die leeren rechten Winkel in der Pietà. Der ausgestreckte Leichnam des Herrn auf dem scharfkantigen Marmordeckel des Sarkophags und ihn senkrecht überschneidend die toten Steilfalten vom Gewande der Maria — nirgends eine verbindende, versöhnende Bewegung — alles erstarrt, wie die ernste Felsarchitektur auf der Toteninsel. Wie furchtbar ist im Krieg das Aufzucken der Linie über der totenstillen Fläche des Schlachtfeldes durch die gekrampften Hände und die flehend erhobenen Arme gegeben! Oder der Schlangenknäuel der verschlungenen Furienleiber und köstlicher als irgendwo der ornamentale Strahlenstern neben der Serpentinwelle der wehenden Gazeschleier bei den Tänzerinnen. Da ist die Linie überall Symbol, eine Metapher der Lust und des Schmerzes, ein Sinngedicht auf Tod und Leben, lauter Gesang und Melodie, aber nur vom Auge zu erfassen.

Uralte Mittel künstlerischen Ausdruckes werden bei Stuck wieder lebendig und erhalten neuen Sinn und Inhalt. In ihnen liegt die Begründung zu dem staunenden Urteil über das Raffinement seiner malerischen Technik. In ihnen liegt aber auch die Erklärung dafür, daß er wieder und er allein Stil hat. Jeder Stil ist gewollt, überlegt. Stil ist Abstraktion, Anpassung an

optische Bedingungen, Betonung des Wesentlichen, Zurückführen auf das Prinzip. Stil ist niemals naiv, denn er erscheint immer als Resultat einer langen Kunstübung und ästhetischer Einsicht. Stil ist das Produkt einer Kultur. Unter den Nachwirkungen der romantischen Anschauung von der Souveränetät des Genies ist der Glaube an alles Gesetzmäßige in der Kunst erschüttert worden. Er ging vollends verloren, als die Realisten vor der Natur ihre alten technischen Mittel



Franz Stuck, Der alte Centaur. Nach dem Gemälde.

nachprüften und fanden, dass sie an Illusionskraft unzulänglich waren. Da hieß es mit der Wirklichkeit vergleichen, Farbe, Form, Ton und Linie vor dem realen Objekt richtigstellen und das Experiment wurde zur Hauptsache. Die Studie kam im Range gleich dem ausgereiften Kunstwerk. Überall fand man Neues zu entdecken, die weite Welt und die intime Landschaft, das Tausendfältige alles Wirklichen und Sichtbaren gab einen unerschöpflichen Stoff für jedes fleißige und scharfe Auge, man sprach von einem wissenschaftlichen Erforschen der Natur durch Künstler.

Der Blick wurde auf das Kleine und Allerkleinste eingestellt. Wie der Gelehrte durch das Mikroskop beobachtet, so bemühte sich der Maler selbst die unwesentlichste Einzelheit des Wirklichen in seiner Studie festzuhalten. Ja, noch in der allerjüngsten Vergangenheit sprach ein Münchener Künstler die Warnung aus, daß unsere Maler sich allzufrüh von diesem heilsamen Wege des Sammelns, Suchens und Beobachtens entfernt hätten. Er wittere eine barocke Richtung, die Gefahren bringe.

Lehren und Ermahnungen fruchten in der Kunst wenig und wenn sie auch von den anerkanntesten Meistem gegeben werden. Der Historiker ist kein Pädagoge. Er schulmeistert nicht. Er stellt nur fest. Und wenn er Stuck nennt, so muß er als seine größte organisatorische Leistung die Tatsache hervorheben, daß er über den Wissenskram der Leute vom Fach hinweg das reifdurchdachte, klug durchgeführte, auf alten Kunsterfahrungen und abstrakten Stilprinzipien aufgebaute Kunstwerk wieder gewagt und geschaffen hat — kraft seines Genies.

Er hat die Gesamtanschauung sowohl des menschlichen Körpers wie der Landschaft ungemein vereinfacht und die technischen Ausdrucksmittel der Idee untergeordnet. Seine Bilder wirken immer als Ganzes. Sie sind in einem Zuge durchgeführt, was die Münchener »heruntermalen« nennen. Er stolpert nicht über Kleinigkeiten. Er drängt sich nicht mit amüsanten oder geistreichen Einfällen hervor. Wo die Hauptakzente hingehören, setzt er sie mit Nachdruck, oft mit Gewaltsamkeit hin; daher ist er seiner Wirkung immer sicher.

Aus Freude an technischen Experimenten indessen ist er dem Stofflich-Thematischen gegenüber in eine vollkommen gleichgültige Stimmung geraten, als ob sein Erzählertalent für immer versiegt wäre. Er wiederholt dasselbe Motiv jahraus jahrein, wenn auch mit Varianten, die immer geistreich und interessant sind, aber dem Publikum unverständlich bleiben. So wird er nicht müde, sein Selbstbildnis und das Porträt seiner Frau — gewiß ein prächtiger Vorwurf — stets von neuen Seiten anzugreifen als Einzel- und Doppelbild, im Hauskleid und Festtoilette, en face und im Profil, bald im Geschmack italienischer Porträtisten streng und steif, bald frei und leicht wie ein impressionistischer Virtuos. Er und Sie, und Sie und Er. »Schweig mit dem alten Starenlied« ruft ihm der ungeduldige Laie zu, der an die fröhliche Liebeserotik seiner frühen Bilder denkt. Niemand wird es wundern, wenn Stuck jetzt solch gutgemeinten Rat nicht mehr hört. Aber man darf wohl ein Bedenken äußern angesichts der zahlreichen Repliken und der Porträtbilder seiner letzten Zeit und darauf hinweisen, daß in der fachmännischen Isolierung noch kein Künstler wirklich große und dauernde Werke geschaffen hat, sondern immer nur in der unmittelbaren Berührung mit den lebendigen Gedanken des Volkes. Wenn auch München der Mittelpunkt künstlerisch-fachmännischen Verkehres für ganz Deutschland ist und deshalb dort die Parole l'art pour l'art immer Zustimmung finden wird, so darf doch wohl an ein Wort Schopenhauers erinnert werden, daß ein Feuerwerker nicht törichter handeln kann, als wenn er sein Feuerwerk vor einem Publikum von lauter Feuerwerkern abbrennt.

Für die Durchbildung seines Stiles hat er dadurch unendlich viel gelernt, gerade so wie Feuerbach in seiner Vereinsamung, der letzte Stilist, den wir wohl gehabt haben. Feuerbach teilt mit Stuck die plastische Konzeption seiner Figuren, auch seine geistige Heimat ist die Antike und all sein Sinnen und Grübeln, das er schriftstellerisch in der pikanten Darstellung verzweifelten Ringens und pessimistischer Resignation der Welt anvertraut hat, gilt der abstrakten Umformung der Naturform in die Bildwirkung. Aber seine kritisch-theoretische Begabung störte sein ruhiges Schaffen, vielleicht war auch die künstlerische Gestaltungskraft seinem träumerischen Ehrgeiz nicht gewachsen. Er ist mit allem Raffinement der Empfindung ausgestattet,



Franz Stuck, Schaukelnde Mädchen. Nach dem Gemälde.

aber ihm fehlt die robuste Energie des Gesunden, der sich im Kampfe überall behauptet. Sein tragisches Schicksal ist typisch — es ist die physische Ohnmacht, die die dritte Generation zu Falle bringt. Sein Ende war Mißerfolg; eine historische Ehrenrettung streute ihm wenigstens Palmen und Lorbeeren noch auf das Grab.

Stucks Laufbahn ist Erfolg und Bewunderung. In allem, was er beginnt, fühlt man die Faust des Starken, den Willen des Mächtigen. Wer zu der problematischen Hamlet-Natur Shakespeares ein Gegenstück erfinden wollte, hätte an ihm ein lebensvolles, prächtiges Beispiel. Am ehesten ist er im Charakter mit Rubens zu vergleichen. Seine Wiege stand in einer Mühle Niederbayerns. Er stammt aus der starken und gesunden Tiefe des Volkslebens. Ein festes Anpacken aller Dinge und sicheres Sichbehaupten in allen Lebenslagen sind die Zeichen seiner Herrennatur. Ihm hängt das Glück an, wie das schwache Weib dem willensstarken Manne. Deshalb wurzelt er mit allen seinen Fähigkeiten in der Gegenwart. Der stolze Bau auf der Höhe ist sein Heim. Er sieht auf München herab. Die römisch ernste Architektur mit ihrem Statuenschmuck verkündet schon durch ihre fremdartige Erscheinung inmitten des nordischen Klimas das Außergewöhnliche der künstlerischen Absicht. Wer kann hier wohnen? Man fühlt es sofort, daß das Haus nicht für einen andern gebaut wurde. Der Meister hat es sich selbst gebaut. Es umschließt ihn wie seine eigene Welt. Viel Antikes wurde



Musikzimmer in Stucks Villa.

für Formen und Dekoration verwendet, aber von einem lebendigen Menschen, der nicht Archäologie treibt, sondern als Schaffender in der Kunst denkt und wirkt. Mit dem Münchener Künstlerheim, wie es seit Gedon und Lenbach üblich ist, hat dieser Bau nichts gemeinsam und es ist selbstverständlich, daß die dünnen Motive des modernen Jugendstiles in der Umgebung einer so kräftigen und stolzen Natur keinen Platz gefunden haben. Eine breite Vornehmheit der Ausstattung, Vorliebe für dunkle Farben und große Räume, ein höchst geschickter Wechsel der Deckenbildung und überall, mit Ausnahme des Eßzimmers, das Anklingen an römisch-pompejanische Motive, wozu das Vorherrschen plastischen Schmuckes, von Statuen, Reliefs vortrefflich stimmt, das sind die Hauptzüge, die sich dem Besucher des Hauses Stucks einprägen.

Auch dieses Haus zeigt, daß Stucks Phantasie aus der alten Kunstwelt alles genießt und aufnimmt, was ihr irgendwie verwandt ist. Stuck hat nicht bloß seine Faune und Centauren aus jenen ehrwürdigen Vorzeiten, als der große Pan noch lebte, in sich aufgenommen. Wenn der Körper die Form der Seele ist, wie die Alten glaubten, so ist schon sein Schädel mit dem steilen Nacken ein wieder wachgewordenes Römertum. Es gibt Selbstbildnisse, wo er diese Deszendenz von hohen Ahnen ziemlich dick unterstrichen hat. Auch sein Leben ist nicht die Schablone moderner



Stucks Atelier.

Hast oder bequemen Aesthetentums à la fin du siècle. Dazu ist viel zu viel Ruhe und Ständigkeit in seinem Dasein, dessen helles Herdfeuer von einem forschenden Schaffenstrieb immer wachgehalten wird. Er lebt sich selbst. Er will, was ihm taugt. Sein Genius ist sein Schicksal und deshalb hat sein Verhältnis zur Welt und zur Kunst die sichere, unbewußte Selbstverständlichkeit, die biologisch notwendig erscheint, wie bei einem Naturgeschöpf.

Sein Ausgangspunkt war die Farbe und die Plastik. Was die Welt und die Geschichte ihm an Anregung bot, hat er mit der Dankbarkeit eines weitblickenden Schöpfers angenommen, da es ihm seine Arbeit erleichtert und gefördert hat. Den Malern des Barock ist das Furioso seiner Kontraste in Licht und Schatten, in Hell und Dunkel längst bekannt, auch das Widerspiel von warmen und kalten Tönen, vollends die farbigen, leuchtenden Protuberanzen aus der Nacht der Hintergründe. Während nun die schwankenden Lilienseelen unserer modernen Symbolisten vor der strammen Struktur dieser handfesten Meister erschrecken, findet Stuck schnell ein Verhältnis zu ihnen. Und wie weit ist er über sie hinausgegangen!

Unsere Jugend wird in der antiken Literatur aufgezogen, wenn ihr auch leider nur der römische Cicero und seine degenerierte Nachfolge unter den klassischen Philologen als Mentor beigegeben sind. Aber Homer und die Mythologie der Alten sagen unseren jungen Leuten fast nichts mehr. In Stucks Phantasie aber lebt die Herrlichkeit der Griechengötter und die burleske Lust der



Franz Stuck, Neckerei. Nach dem Gemälde.

Halbgötter wieder auf, er gibt ihnen Leben, Tollheit, Übermut, daß ein antiker Poet seine Freude daran hätte.

Unmittelbar nach den Propheten des naturalistischen und impressionistischen Individualismus steht ein Maler auf, der die Griechen verehrt und von der Plastik der Hellenen lernt! Freilich ist die Schönheit der antiken Götterstatuen ein Gemeingut der gebildeten Welt, aber als archäologisches Wissen und laienhafter Museumseindruck. Weit entfernt von der poetischen Anschauung Winckelmanns und ganz fremd dem klassizistischen Formalismus eines Thorwaldsen und Canova, gehört Stuck doch zu jenen in der Kunstgeschichte niemals aussterbenden Meistern, die ihre Seele vor der Schönheitsoffenbarung der Griechen öffnen, wie die Blüte ihren Kelch vor der Sonne. Was er treibt, ist ein Ahnenkultus, wie er frömmer und tiefsinniger nicht gedacht werden kann. Und er hat ein Recht, sein Geschlecht auf jene Ahnen zurückzuführen. Wenn er auch nicht gerade die reinen Werke der besten Zeit, als der Schicksalsstern der griechischen Kunst im Zenith stand, bei seinem Schaffen vor Augen hat, sondern mehr die robuste, muskulöse Generation der römischen Statuariker, so gehört er inmitten der modernen Künstler doch zu jenen, die die Alten verstanden haben. Stuck ist ein Aristokrat, namentlich wenn man die Arbeiterbataillone der landschafternden, aktmalenden, stilllebentiftelnden, freilichtstudierenden, bald schottisch, bald dänisch, à la Uhde, à la Whistler, nach Zorn oder Klinger nachempfindenden und neuerdings dekorativ und kunstgewerblich experimentierenden Maler überschaut. Lauter tapfere gesinnungstüchtige Kämpfer in der Linie, jeder Zoll ein Künstler. Aber man wird sie zählen, nicht nennen. Wenn die endlosen Fluchten moderner Ausstellungssäle so niederdrückend und beängstigend wirken, so beruht das auf dem Fehlen der starken, stolzen und in sich selbst ruhenden Naturen. Ihrer sind nur wenige. Tüchtige und gute, poetische und feine Arbeiten sind in Hülle und Fülle da. Man hat seine Freude daran, wenn man sie isoliert sieht, etwa im Zimmer des Sammlers und Liebhabers. Dann reden sie uns an, wie gute Freunde und angenehme Menschen. Aber en masse — es wirkt beklemmend! Die Palette, die diese Emsigen benutzen, haben nicht sie arrangiert, die Motive, die sie malen, hat ein anderer entdeckt, der Vortrag ist im Stil eines Ausländers gehalten. Und man kennt alle Quellen. Auf den ersten Blick errät man Stand und Herkunft eines jeden, seine Parole, die Gruppe, die Clique und die Schule, in der er sein Talent wie in einer Schutzhütte gegen Wetter und Sturm des Lebens untergebracht hat. Ach! aber das Mystische fehlt, das Geheimnis des Persönlichen. Lauter Uniformen, kein Mensch, nackt

und schön, wie ihn die Natur geschaffen. Unsere Zeit des Individualitätenkultus schafft — Typen. Das späte Quattrocento und die Hochrenaissance suchten eine Gesamtorganisation der Kunst, man strebte nach einer typischen Idealbildung des Einzelnen und lauter Individualitäten kamen auf. Stuck ist nicht der Einzige, nicht der Allesumfassende, auch nicht der Leuchtturm, der in das Dunkel der Zukunft mit seinem Licht hineinragt. Aber er ist der Blinde, der seinen Weg sicher findet, weil ihn sein Genius führt. Er ist taub für alle Schlagworte und Programme und hört mit dem feinen Ohr, dem die Stimmen der Längstgewesenen und Ewiglebendigen ihre Gedanken offenbaren; er ist gebunden durch das, was uns alle bindet, Zeit, Schicksal, Rasse, Bildung; aber er ist frei, weil die Götter ihm schon früh ein hohes Ziel vor Augen steckten und alle Kräfte und Fähigkeiten gaben, ihm entgegenzustreben. Daher sein sicherer Gang und der Reichtum seines Wesens. Es ist, als ob sich aus Gegenwart und Vergangenheit unterirdische Zuflüsse vereinigten, um als voller Quell zutage zu treten und in Freude dahinzuströmen.

Artur Weese.



Franz Stuck, Ringeltanz. Nach dem Gemälde.